

DISTANCIAS. HACIA UN RÉGIMEN ESTÉTICO-POLÍTICO DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO

DISTANCES. TOWARDS AN AESTHETIC AND POLITICAL IMAGE-MOVEMENT REGIME

Eduardo Galak¹

Recibido: 25/04/2020 · Aceptado: 15/07/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27354>

Resumen

Se interpelan las tensiones en las distancias entre sentidos estéticos y discursos políticos a partir de analizar las revoluciones técnicas y estéticas que se produjeron en la cinematografía de la década de 1920. Para ello se analizan tres largometrajes: *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), *Berlín. Sinfonía de una ciudad*, de Walter Ruttmann (1927) y *El hombre de la cámara*, de Dziga Vértov (1929). En ellos la ciudad se presenta como escenario donde los cuerpos se mueven, narrado por un conjunto de imágenes cuyo montaje se proyecta como el compás armónico de un régimen estético-político de la imagen-movimiento. En el hiato entre educar con la mirada y educar la mirada se trasluce la distancia entre lo que Jacques Rancière denomina como la «estética de la política» y la «política de la estética». Lo cual, confrontándolo con Walter Benjamin, posibilita observar las distancias *entre* imágenes, *entre* técnicas, *entre* originalidades y reproducciones, *entre* la estética y la política.

Palabras clave

Estética; Política; Cuerpos; Imagen; Movimiento.

Abstract

The aim is to analyze the distances between aesthetic senses and political speeches by technical and aesthetical cinematography revolutions happened in the 1920s. This is observed at three feature films: *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Berlin. Symphony of a Metropolis* (Walter Ruttmann, 1927) and *The Man with a Movie Camera* (Dziga Vértov, 1929). At those films the city is exhibited as a scenario where bodies are moving, narrated by a set of images whose assembly is projected as the harmonic compass of an aesthetic-political regime of the image-movement. In the hiatus between educating with the gaze and educating the gaze itself, the distance between

1. CONICET/UNLP-IdIHCS, Argentina. C. e.: egalak@fahce.unlp.edu.ar
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0684-121X>.

what Jacques Rancière called as the «aesthetics of politics» and the «politics of aesthetics» is studied. Confronting this with Walter Benjamin's theory, it is possible to observe the distances *between* images, *between* techniques, *between* originality and reproduction and *between* aesthetics and politics.

Keywords

Aesthetics; Politics; Bodies; Image; Movement.

.....

1. DISTANCIAS

En 2011 Paul Warmington, Angelo Van Gorp e Ian Grosvenor publicaban el artículo «Education in motion: uses of documentary film in educational research», texto que pronto se convertiría en referencia para los estudios sobre el uso de la cinematografía como recurso pedagógico. Allí los autores plantean, retomando a Brian Friel, que el cine funciona como imágenes de un pasado encarnado (*embodied*) en el lenguaje, y que puede establecerse una separación de su uso como fuente y como objeto de estudio.

Precisamente este escrito trata sobre las distancias, como esa *entre* la fuente y el objeto, pero especialmente sobre la incorporación de las distancias *entre* las imágenes, *entre* la estética y la política. Trata de las distancias que posibilitaron los films *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *Berlín. Sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vértov, 1929), estrenados con menos de dos años de diferencia entre sí en contextos estéticos y políticos distintos. Porque justamente una de las principales razones por las que el cine se masifica y trasciende como la forma artística más relevante desde el segundo cuarto del siglo XX radica en que el cine acorta distancias. En principio, disminuye las lejanías geográficas, permitiendo que lo mismo pueda ser observado simultáneamente en diversas regiones. Sobre esa reducción de la distancia espacial reposa el éxito de la cinematografía como masificadora y explica su cercanía con la propaganda según sostiene Edward Bernays², siendo la imagen en movimiento uno de los modos en que, parafraseándolo, se *organizó el caos* que significaba narrar los convulsionados años finales de la década de 1920. De hecho, según Guy Debord³ el cine en el período de entreguerras suprime la distancia geográfica y la «recoge interiormente» en tanto separación espectacular, estableciendo una cercanía entre la sociedad como espectáculo y el espectáculo como reflejo de la sociedad. Sin embargo, no es solo una cuestión espacial la que el análisis de estos films permite, sino las distancias *entre* la pantalla y la sociedad, *entre* lo estético y lo político: la hipótesis que se sostiene es pensar el espíritu de un tiempo que reflejan estas tres producciones cinematográficas como efecto de la distancia entre lo artístico y lo propagandístico, lo cual permite interpelar el régimen estético-político de la imagen-movimiento.

Como primer punto se afirma que existe una pedagogía estética y política del mirar que se incorpora, lo cual no es una tesis original, pero sí no puede ser obviada. En este sentido se inscriben las palabras de Jacques Rancière acerca de la distinción *entre* la «política de la estética» y la «estética de la política», tal como lo propone en *El espectador emancipado*:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de

2. BERNAYS, Edward: *Propaganda*. Madrid, Melusina, 2008.

3. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editora, 2018, entrada 167.

circulación de las palabras, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible⁴.

Esto es, se aprehende una política de la estética cuando se define qué es el arte, qué es lo artístico como universal, desde que existe un *arte nacional* ponderado sobre los otros, en el momento en que puede definirse una práctica cultural como de alta cultura, cuando existen formas particulares de circulación de la palabra, órdenes de ésta, con la reducción de la estética al arte y se la piensa como parte del mercado cultural. Por otro lado, se (re)produce una estética de la política cuando existe una forma bella, bonita, de organizar el mundo, y, por ende, un modo no-bonito, incorrecto: una suerte de cosmética de la manera en que las sociedades se organizan, una configuración incorporada de qué es lo visible y qué no, qué se puede decir sobre ello y qué no –parafraseando al propio Rancière acerca de sus análisis sobre el cine, si la cámara funciona como «el umbral de lo visible», qué es lo que queda dentro y qué fuera del encuadramiento, del plano–.

Ahora bien, la idea de la «estetización de la política» ya está en parte en Walter Benjamin, en forma de denuncia del fascismo. Ciertamente es que en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*⁵, con la idea del culto al *führer*, Benjamin afirma que el triunfo de la estética de la política es el totalitarismo, con todos sus peligros. Si bien Rancière explicita que lo que Benjamin llama «estetización de la política» no es lo mismo que su «estética de la política»⁶, es posible retomar de este contrapunto algunas consideraciones que permitan analizar este entramado. De hecho, en *El malestar en la estética* Rancière⁷ reconoce este camino al expresar, justamente, una distancia entre «las formas de la puesta en poder y la movilización de masas» que Benjamin llama como «estetización de la política» y lo que él denomina como «estética de la política». En este sentido afirma que la distancia entre la política de la estética y la estética de la política radica en lo que denomina como el «reparto de lo sensible»: la distinción entre lo que es decible y lo que no, lo que es visible y lo que no, entre lo legítimo y lo ilegítimo. Este reparto de lo sensible no funciona para Rancière como punto de equilibrio en una suerte de balanza estética-política, sino que es configurada por elementos políticos que condicionan esta distinción, lo cual es clave para entender que las distancias en este sentido no son equidistantes, sino efectos de posicionamientos, prácticas y discursos.

Justamente sobre ese telón de fondo se inscribe la presente reflexión: en su libro precisamente titulado *Las distancias del cine*, Rancière⁸ afirma que la cinematografía

4. RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 65.

5. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Godot, 2012.

6. Básicamente la *distancia* entre ambos posicionamientos radica en que refieren a reflexiones diferentes entre sí: sus objetos de análisis no son los mismos, así como los períodos tematizados ni los tipos de artes.

7. RANCIÈRE, Jacques: *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016, p. 35.

8. RANCIÈRE, Jacques: *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Manantial, 2012, p. 87. El problema de las distancias es una temática recurrente en la obra de Rancière, incluso en trabajos anteriores como *El maestro ignorante* (2007) o *El espectador emancipado* (2010), en las cuales ya habla de la distancia entre el saber y la ignorancia (del alumno y del docente, del espectador y la obra).

proyecta una «pedagogía de la imagen», cuyo objeto es «hacer sensible el pensamiento», un pensamiento encarnado en cuerpos que lo ponen en acto. Dicho de otro modo, el cine materializa un pensamiento, poniendo a los cuerpos en movimiento, en imágenes en movimiento. De allí que la propuesta sea desarrollar un estudio sobre una serie de distancias cuyo análisis permita comprender cómo, a partir de transmitir cinematográficamente sentidos sobre lo corporal, se educa (con) la mirada.

Una primera distancia es *entre* imágenes, lo cual se trasluce en los modos de montaje en los largometrajes analizados. Para Gilles Deleuze la revolución técnica y filosófica que supuso el cine fue haber fundido a la imagen y al movimiento en una sola cosa: «imagen-movimiento». En efecto, el estudio de la imagen y de su movimiento no puede disolver su distancia: el cine no es la sucesión de imágenes ni la estricta reproductibilidad mecánica del celuloide, sino que es un entramado que borra las fronteras entre los fotogramas, fundiéndolo todo en un todo, en lo que para Deleuze es la idea, que no puede diluirse en la unión entre imagen y movimiento. Deleuze⁹ desarrolla esta idea a partir de su lectura del gran cineasta ruso Dziga Vértov –creador de obras tan maravillosas como *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*)–, quien decía que lo importante en el cine no es el movimiento ni el fotograma, sino el intervalo entre los movimientos. Esto es el núcleo de lo que para Vértov es el «kino-glaz»: son las distancias «quienes arrastran la acción hacia el desenlace cinético»¹⁰. De hecho, define su «cine-ojo» como una «teoría de los intervalos»¹¹.

Una segunda distancia a interpelar es *entre* técnicas. Esto es lo que en trabajos anteriores¹² se signaba como la distancia *entre* una reproductibilidad técnica y una reproducción política, y que aquí se retoma y profundiza. Como sostiene Walter Benjamin, la cámara cinematográfica provocó una reproductibilidad técnica de la obra, consagrando estéticas, a la vez que el registro cinematográfico implicó un recurso didáctico-propagandístico fenomenal de reproducción política. Precisamente, hay aquí un interesante contrapunto entre Rancière y Benjamin. El autor alemán refiere a la potencialidad de las nuevas tecnologías para usos políticos, especialmente en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, un texto de 1936, relativamente contemporáneo a las imágenes que forman parte del corpus sobre el que se ensayan estas reflexiones. Como es sabido, explica que el desarrollo de las artes mecánicas, como el cine o la fotografía, produjo la posibilidad de la masificación de mensajes políticos cargados de una dimensión estética hasta entonces inédita¹³. La introducción del artefacto generó para Benjamin una redimensión política y

9. DELEUZE, Gilles: *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 157.

10. VÉRTOV, Dziga: *El cine ojo*. Madrid, Fundamentos, 1973, p. 18.

11. *Idem*, p. 52. Más aún, puede agregarse que mientras que para Deleuze el montaje es la «idea» del film, para Vértov el montaje es la «organización del mundo visible». Por otro lado, para profundizar sobre las diferentes formas de pensar las imágenes, ver RANCIÈRE, Jacques: *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.

12. GALAK, Eduardo: «Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal», *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 12/28 (2019), pp. 33-48.

13. De hecho, para Benjamin este cambio estético es resultado de un modernismo, lo que le permite la masificación de la estética de las imágenes, generando como contraparte que la masificación haya transformado la cantidad en calidad. Cf. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte...*, p. 57. Por caso, el éxito de una obra cinematográfica se mide en términos de asistencia al cine más que según las críticas de los cinéfilos.

estética: la fotografía y el cine, por su reproductibilidad técnica, ponen en tensión el carácter de originalidad del arte, su fenómeno aurático –según el sentido que esboza en *Breve historia de la fotografía*–. En tanto que Rancière lo piensa al revés: la introducción de la tecnología de la cámara, la reproductibilidad técnica, es ya el resultado de un cambio estético: la técnica es efecto de un nuevo modo estético. Dice Rancière que la revolución técnica –que Benjamin denuncia en su réplica a Oskar Schmitz a propósito del cine ruso– «viene después de la revolución estética»¹⁴. Más allá de este contrapunto de si viene antes la «revolución técnica» o la «revolución estético-política», esa reproductibilidad técnica posibilitó una reproducción política: si la principal manera de reproducir los modos en que las sociedades se organizan a sí mismas es a través de la institucionalización de prácticas sociales y de su transmisión, la masificación del cine resultó un recurso formidable para ello.

Ahora bien, esta reproductibilidad técnica posibilita, además de la reproducción política, una universalización estética o, mejor dicho, una universalización de sentidos estéticos claramente visible en la cinematografía –especialmente en aquellos fotogramas documentales con tintes propagandísticos y reproductores de lo que Pierre Bourdieu llama como la «retórica de lo oficial»¹⁵, como los que se analizan–. Justamente esto se liga con una tercera distancia *entre* originalidad y reproductibilidad, que puede ser repensada a partir del concepto de aura en Benjamin, definida precisamente como una distancia. «¿Qué es en verdad el aura?», se pregunta Benjamin en *Breve historia de la fotografía*, respondiéndose que es «un extraño tejido de espacio y tiempo: aparición única de una lejanía, [de una distancia] no importa cuán cerca esté»¹⁶. Inclusive apenas unos años más tarde esboza en *La obra de arte...* que el aura es «el fenómeno único de una distancia, por cerca que se encuentre»¹⁷. Es en este escrito en el cual Benjamin expresa que la reproductibilidad técnica mecánica, como la que funciona en el cine, «atrofia» el aura a la obra de arte: «la técnica de la reproducción quita al objeto reproducido del dominio de la tradición»¹⁸; en tanto que en *Breve historia...* señala que la destrucción del aura es «quitarle su funda al objeto», su reproducción lo despoja de su carácter de «único»¹⁹. Esto es, como sostiene Miriam Hansen, Benjamin explica que el cine (y la fotografía) le arrebatan al objeto su carácter de único, su presencia, su autenticidad y su autoridad²⁰.

14. RANCIÈRE, Jacques: *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo, 2014, p. 52. Sin pretender extender el análisis exponencialmente, puede agregarse también en esta línea una suerte de contrapunto entre Benjamin y Deleuze, pues si bien para este último el cine es mecánico, su percepción no lo es. DELEUZE, Gilles: *Cine I...*, p. 114.

15. Cf. BOURDIEU, Pierre: *Sobre el Estado*. Buenos Aires, Anagrama, 2014.

16. BENJAMIN, Walter: *Estética de la imagen*. Buenos Aires, La marca editora, 2015, p. 98.

17. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte...*, p. 30.

18. *Idem*, p. 28.

19. BENJAMIN, Walter: *Estética...*, p. 100.

20. HANSEN, Miriam: «Benjamin, Cinema and Experience: The blue flower in the land of technology», *New German Critique*, 40 (1987), p. 183. Más allá de estos elementos, Josef Fűrnkäs reconoce en el concepto benjaminiano de aura una serie de sentidos místicos, pero de difícil definición: «como ningún otro empleado por Benjamin, el de aura cumple con aquel estado de cosas innegable que los teóricos de la ciencia y los críticos de la metodología podrían convertir fácilmente en un reproche: los conceptos de Benjamin no aclaran nada, se encuentran, antes bien, altamente necesitados de esclarecimientos». Cf. FÜRNKÄS, Josef: «Aura», en OPITZ, Michael & WIZSLA,

En otras palabras, la reproductibilidad técnica genera una distancia de su tradición, de su memoria, genera una distancia de su función ritual, le quita la solemnidad de su originalidad, puesto que la obra de arte está pensada para su reproductibilidad, para que sea repetible, para que pueda ser copiada, universalizada. Esto Benjamin lo esboza paradójicamente como celebración y nostalgia: porque si para este autor a la obra de arte siempre le falta algo²¹, la reproducción mecánica hace identificar esa carencia. Y entonces, por un lado, el cinema seculariza desde que cualquiera puede ser filmado (como identifica en la obra de Vértov, a propósito de los *Tres cantos a Lenin*), a la vez que fruto de la masificación de la asistencia a los cines –a diferencia de los museos– también cualquiera puede ver eso filmado. Pero, por el otro, como afirma el propio Benjamin, la obra de arte nunca queda del todo despojada del «parásito» de su función ritual, y lo que *antes* era el aura de la obra original, ahora es el efecto político de la obra²². De allí que pueda pensarse paradójicamente como una potencialidad que esconde un límite, porque la masificación que produce la reproductibilidad técnica quita el velo de lo auténtico, de lo único, de lo original, de lo aurático de la obra de arte, al mismo tiempo que habilita la posibilidad del arte para las masas²³, de un acceso a *lo estético*, incluso cuando sea a través del precio de su universalización.

En síntesis, una distancia *entre* la función ritual y el efecto político, que permite pensar en la distancia *entre* sujeto-objeto: el aura no es una cuestión de objetos o de qué tipo de arte, sino que es una cuestión de experiencia, memoria y percepción, como sostiene Diarmuid Costello. Es decir, el aura refiere a la experiencia de percepción del sujeto más que al objeto en sí mismo: de hecho, en «Sobre algunos temas en Baudelaire» Benjamin refiere, respecto de la fotografía, a la relación entre el objeto «foto» y el aura que envuelve la mirada, la relación *espejada* entre los ojos que ven la fotografía y los ojos que se pueden ver en la fotografía y sus miradas. He allí la percepción, la perceptibilidad: como esboza Benjamin, «advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar»²⁴, que es, en definitiva, dotarla del efecto político. Lo cual, a su vez, posibilita pensar un efecto de lo político, como es la distancia *entre* historia y contemporaneidad (o mejor dicho, *entre* lo

Erdmut (eds.): *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 88-89. Sin pretender esbozar una definición, este artículo se basa en la intersección entre lo denunciante de un primer nivel de uso del concepto de aura que Fürnkäs identifica, como la decadencia de un «aura original» frente a la transformación histórica de la percepción sensible, y lo propositivo del tercero de los niveles, que se ubica en «los contornos modernos de la experiencia de un aura diferente», de «un aura sin aura» que «no se establece en el aura de la novedad, sino en el de la costumbre» como Benjamin esboza en el *Libro de los pasajes* (Madrid, Akal, 2004, pp. 152-153).

21. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte...*, p. 26.

22. *Idem*, pp. 31-34.

23. La frase «la reproducción masiva favorece de manera especial la reproducción de las masas» (BENJAMIN, Walter: *Estética...*, p. 77, cursivas del original) corresponde a la versión de la primera redacción de *La obra de arte...* Es interesante señalar que Benjamin realiza esta afirmación a propósito de los noticieros semanales, objeto de estudio de trabajos anteriores (GALAK, Eduardo: «Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos», en OSSENBACH SAUTER, Gabriela (ed.): *Gregorio Weinberg: escritos en su honor*. Buenos Aires, CLACSO, 2017, pp. 55-74). Ahora bien, no debiera simplificarse esta ampliación de un bien cultural a las masas: anticipándose algunos años a la *Shoá*, Benjamin identificaba a mediados de la década de 1930 la amenaza del ascenso del fascismo, razón por la cual finaliza este texto alertando acerca del totalitarismo, como límite peligroso de la reproducción de masas.

24. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte...*, p. 31.

tradicional y lo moderno), o lo que es análogo, la distancia *entre* el momento en que el objeto se produce y la percepción del mismo –que en el caso del cine, a diferencia de otras artes performáticas, es extemporánea–. Así, tal como acontece en el conjunto de fotogramas analizados, que ponen en tensión lo tradicional y lo moderno a través de las relaciones entre ciudad, modernidad y normalización, la distancia con las imágenes históricas trasciende el aspecto cronológico, pues es una distancia estética y política: primero de narración estética y luego de discurso político, de efecto político.

Por último, una cuarta distancia *entre* estética y política, que en parte recupera todas las anteriores: a los fines de este análisis la distancia entre lo estético y lo político es semejante a consultarse por la distancia *entre* el cine mostrando una educación de los cuerpos y la pretensión de educar los cuerpos mediante la proyección de fotogramas, que a la vez es una distancia análoga a la que se produce *entre* educar con la mirada y educar la mirada. Porque en este escrito interesa observar la educación (del cuerpo, de las sensibilidades) a través de la proyección de metrajes, y cómo a través de ello se reprodujeron sentidos estéticos y discursos políticos. Esto es, la intención es interpelar la articulación entre imágenes, cuerpos y educación: ¿por qué mostrar para reproducir una idea? ¿Por qué volver las imágenes un medio pedagógico para transmitir un mensaje para que sea aprendido, al mismo tiempo que se procura inquirir la educación *de* la mirada? ¿Cómo esa misma transmisión funciona como medio para educar el propio acto de mirar, de percibir? Porque claramente el cine educó no sólo «modos de hacer» y «modos de ser», sino también «modos de ser *sensibles*», como afirma Rancière. Es decir, se establece como punto de partida que el cine produjo un «régimen estético de las imágenes»²⁵, la formación a través de las imágenes de un *ethos*, de modos de ser socialmente legitimados, universalizados aunque no universales, que conforman, en última instancia, un régimen político²⁶.

2. SIMETRÍAS

*Senza il cinema la decadenza dell'aura si farebbe sentire in una maniera non più sopportabile*²⁷.

Los párrafos que siguen desarrollan un análisis sobre diversas imágenes producidas entre las décadas de 1920 y 1930, años en los que se desarrolla una revolución técnica y cultural respecto del uso de la cinematografía como recurso (in)formativo. El

25. RANCIÈRE, Jacques: *El reparto de lo sensible...*, p. 32.

26. Tal como refiere Rancière en *El malestar en la estética* retomando a Pierre Bourdieu, una «distancia estética» entre los «gustos de necesidad» del *habitus* y los materiales culturales de distinción, que son también distancias políticas. Cf. RANCIÈRE, Jacques: *El malestar...*, pp. 9-10.

27. BENJAMIN, Walter: «Che cos'è l'aura?», en AGAMBEN, Giorgio (ed.): *W. Benjamin, Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 26.

conjunto de filmes está compuesto por obras de diversa procedencia (Alemania y la Unión Soviética), realizadas por diferentes razones (propagandísticas, comerciales, informativas) y con distintas condiciones técnicas (largometrajes ficcionales, documentales y docu-ficcionales) pero con un eje en común: más allá de asumir la arbitrariedad de la selección, en todos se exhiben sentidos sobre formación de los cuerpos y de las sensibilidades –y cuerpos y sensibilidades educados–, proyectados con claros discursos estéticos y políticos.

Si como planteó Benjamin en su réplica a Oskar Schmitz que a cada época del arte son inherentes tendencias políticas, pero que sólo es posible verlas en «los puntos de fractura», en «las revoluciones técnicas»²⁸, y si como sostiene Rancière, «la política es un asunto estético, una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y el silencio, de lo visible y de lo invisible»²⁹, entonces las palabras que siguen pretenden mostrar principalmente tres largometrajes que reflejan revoluciones técnicas y revoluciones estéticas y políticas. En efecto, si como sigue Benjamin el cine funciona como prisma para mirar la sociedad, si con éste surge «una nueva región de la conciencia»³⁰, y si como esboza Rancière que el cine es un «ojo sin conciencia»³¹, entonces la propuesta es observar imágenes cinematográficas no sólo para identificar las formas en la pantalla, sino para reconocerlas en el espejo, para conocer la percepción, los modos de percibir y representar las cosas.

El corpus de este estudio está compuesto por tres largometrajes (uno ficcional, otro documental y un último docu-ficcional) que pueden ser pensados como obras estéticas, en el sentido en que se observa un criterio técnico-performativo de la imagen (a través de los encuadres), de la palabra (desde las expresiones en los planos cortos hasta la tipografía de sus inter-títulos) y del pensamiento (la «idea», como Deleuze llama al montaje). Ellos supusieron en un punto revoluciones técnicas embragadas a revoluciones estético-políticas. Precisamente, el cambio de paradigma que representaron estos filmes permite esbozar algunas cuestiones acerca de las distancias, sin con ello pretender desplegar un análisis teórico de las cuestiones artísticas de las obras, sino procurando interpelar las distancias entre los sentidos estéticos y principalmente los discursos políticos.

El primero de los tres filmes es *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), un largometraje ficcional característico del expresionismo alemán, producido por Universum Film AG en 1927. La película presenta un futuro distópico de una ciudad dividida territorial y políticamente en dos, una clase alta que está por encima de la tierra, disfrutando de la naturaleza, haciendo ejercicios físicos, divirtiéndose en actividades de ocio, en tanto que subterráneamente vive el proletariado, con mujeres que cuidan niños mientras sus maridos, operarios asalariados, trabajan para su supervivencia rodeados de un mundo de aparatos. Un punto clave en esta historia muda es la

28. BENJAMIN, Walter: *Estética...*, pp. 147-148. Justamente en *Erwiderung an Oskar A.H. Schmitz* Benjamin crítica las reflexiones que Oskar Adolf Hermann Schmitz realiza sobre el cine ruso, principalmente sobre *Bronenósets Potiomkin* (*El Acorazado Potemkin*, 1925) de Serguéi Eisenstein.

29. RANCIÈRE, Jacques: *El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 2011, p. 198.

30. BENJAMIN, Walter: *Estética...*, p. 148.

31. RANCIÈRE, Jacques: *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editor, 2013, p. 25.

utilización del recurso de los tonos, la narrativa *en colores*, incluso cuando es un film en blanco y negro. Por caso, la distinción estética de las tonalidades se ve en el vestuario, que distingue la clareza de los que viven arriba, en contraposición de la oscuridad de los que habitan por debajo, sombrío mundo que convierte a los trabajadores en una suerte de hombre-máquina en los que sus brazos son parte de la cadena de producción y en donde su sudor se espesa con la suciedad de los engranajes. Iluminados y opacos, patrones y proletariados, naturaleza y artificio, se conjugan en la obra de Lang para sumergir al espectador en una analogía entre ciudad, ciencia, trabajo y división de clases. En efecto, una ciudad, una metrópolis como paradigma de la modernidad y del progreso atravesada por la ciencia y sus dispositivos. Lo cual se liga con una parte crucial de la trama, que es la posibilidad de fabricar un robot que pueda tener vida y mediar entre las relaciones sociales. Esto es, el uso del conocimiento científico para construir una técnica que pueda ser usada para intervenir en las sociedades. El mensaje que se deriva es tan claro como inquietante: es igualmente difícil darle vida humana a la máquina cómo hacer que los de abajo se incorporen al mundo de los de arriba. Porque, justamente, la trama principal del largometraje revive los conflictos de clase, las distancias entre quienes viven sobre la tierra y por debajo: el enamoramiento de Freder, el hijo del dirigente de la Metrópolis, con María, de origen humilde, y con ello se desnuda el sentido del lema del film con el que se hiciera famoso, que «el mediador entre el cerebro y la mano ha de ser el corazón»³². Una expresión que retoma en un punto la distancia de clases, que distingue «los de arriba» como el cerebro y «los de abajo» como la mano, y que se ve claramente desde la secuencia inicial cuando el *Klub der Söhne* disfruta de sus salones de lectura, teatros y estadios en los que hacen ejercicios físicos y actividades de ocio, mientras que yace en las profundidades del *Stadt der Arbeiter* la fuerza (de trabajo).

Es importante encuadrar la producción de *Metrópolis* en un clima de época, que transforma sentidos del modo narrativo estético y que se inscribe en un giro del régimen político de las imágenes en movimiento. Esto es, como en el sentido que sostiene Rancière en *El destino de las imágenes*, «no se trata de mostrar el hecho de que el cine hable de su época», sino que «se trata de establecer el hecho de que el cine hace mundo»³³. Algo que no es exclusivo del género ficcional, sino que también se produce en el género documental y en el docuficcional. Ese mismo año, 1927, también se estrenaba el documental *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, traducido al español como *Berlín. Sinfonía de una ciudad*³⁴. Si bien es también un producto alemán, en este caso el largometraje realizado por Walter Ruttmann se inspira en el documental soviético *Kino-Nedelia* (1918) de Dziga Vértov, y mediante

32. Por cierto, según analiza Siegfried Kracauer esta frase poco tiempo después resonaría como propaganda Partido Nacional-Socialista de los Trabajadores de Alemania, muy a pesar de la ideología del propio Lang. Cf. KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, Paidós, 1985, pp. 155-156. A propósito, según Glauber Rocha, Lang llamó al autor de *De Caligari a Hitler* como mistificador y oportunista, al bautizar su cine como parte del expresionismo alemán, cosa que rechazaba por considerar que su estilo no se encuadraba a ninguna corriente. Cf. ROCHA, Glauber: *O século do cinema*. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 46.

33. RANCIÈRE, Jacques: *El destino de las imágenes...*, p. 70.

34. Aunque en algunas fuentes refiere a *Berlín. Sinfonía de una metrópolis* o de una gran ciudad.

técnicas cinematográficas innovadoras consigue con ello sentar las bases para instaurar un tipo de film que se hizo característico en el género documental del segundo cuarto del siglo XX: las sinfonías de una ciudad en particular, mostrando la vida cotidiana, la crónica de «un día normal» desde el amanecer hasta el ritmo nocturno³⁵. Presentando un inusitado dinamismo en el montaje documental, esta «melodía de imágenes» como la pensaba Ruttmann, esta «música óptica» como la definió Kracauer, consigue narrar lo ordinario como extraordinario, la rutina como novedad³⁶. Es especialmente en el quinto y último acto en donde el film despliega una simbiosis entre cuerpo y ciudad, mostrando la sexualidad de la vida nocturna, la femineidad del baile, la masculinidad de lo deportivo (a través del boxeo, del ciclismo indoor, el hockey, entre otros).

En este mismo registro de sinfonía documental se inscribe *El hombre de la cámara*, de Dziga Vértov, que puede ser interpretada en parte como un film docuficcional³⁷. Estrenada en 1929, *Chelovek s kino-apparatom* muestra no sólo una ciudad en un día «normal», sino más bien la vorágine de la vida citadina, mezclando las tareas tradicionales con lo moderno como proyección de la vida revolucionaria rusa. De hecho, es una suerte de sinécdoque fílmica estético-política del cine revolucionario característicamente ruso, y sobre todo pro-ruso.

Si bien diferentes, resulta importante señalar que tanto *Sinfonía* como *El hombre de la cámara* son un tipo de género documental que registra «lo normal», la rutina, aunque ambos largometrajes inauguran cuestiones que las distinguen con el documental clásico³⁸. De hecho, mientras que Ruttmann muestra mediante una superposición de imágenes la rutina cotidiana de una metrópolis, registrando el

35. En parte como fruto del éxito del largometraje de Ruttmann, por aquellos años se realizaron diversas sinfonías documentales que narraron lo cotidiano en distintas ciudades del mundo. De hecho, apenas dos años más tarde, en 1929, se estrenaba *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole*, de los húngaros Rudolf Rex Lustig y Adalberto Kemeny, un largometraje con menos inventiva estética que deseo comercial y político.

36. KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler...*, p. 173. Cabe aquí la crítica de Kracauer a la sinfonía de Ruttmann, signándola como ciega de la realidad como cualquier otro largometraje, explicando que ello se debe a la falta de postura política, la cual deriva en que el film deja desconectados miles de detalles y muestra apenas la formalidad de una ciudad atrapada en la velocidad y en el trabajo. Cf. KRACAUER, Siegfried: *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 138. Años más tarde de su *Sinfonía*, Ruttmann trabajó como colaborador de Leni Riefenstahl en *Triumph des Willens* (1935) un film definido por Susan Sontag junto con las dos partes de *Olympia* (1938) como documentales soberbios, quizás acaso de los más grandes jamás filmados, aunque no cataloguen exactamente como arte, sino más bien como un registro documental de propaganda. Inclusive Sontag lo compara con Vértov, definido por la autora como quizás la figura más importante en la historia audiovisual documental, pero quien nunca hizo una película tan estremecedora y puramente eficaz como *Olympia* o *Triumph des Willens*. SONTAG, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, Debolsillo, 2011.

37. *Chelovek s kino-apparatom* puede enmarcarse en lo que se conoce como docuficción, que es una mezcla de documental con imágenes ficcionadas, o dicho de otro modo, cuando su montaje ficciona la narración documental. Si bien esta definición, el propio Vértov se encarga de distinguir este género como «cine intermedio»: «el film interpretado con traje de actualidades». Cf. VÉRTOV, Dziga: *El cine ojo...* Es importante remarcar el auge que por aquellos años tendrá esta modalidad de registro fílmico, especialmente desarrollado como instrumento de propaganda política.

38. Si bien se propuso hacer un análisis estético-político de los filmes sin abordar en detalle cuestiones estrictamente artísticas, se recomienda la lectura de «Ver las cosas a través de las cosas», un bello texto de Jacques Rancière en *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, acerca de los films de Vértov y Ruttmann. Cf. RANCIÈRE, Jacques: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013. A ello puede sumarse el artículo «Montaje» de Siegfried Kracauer, en *De Caligari a Hitler...* Dicho esto, cabe reconocer que el propio director ruso califica la comparación de *El hombre de la cámara* con *Sinfonía* de Ruttmann como «totalmente absurda». Cf. VÉRTOV, Dziga: *El cine ojo...*, p. 112.

ritmo citadino moderno, Vértov utiliza otra técnica de montaje, sin superposición de imágenes, exponiendo los paisajes «con personas», como esbozaría en su teoría del estilo del «cine-ojo»: no solo lo que pasa sino también cuestiones personales. En otras palabras, para Vértov el *Kino-pravda*, el «cine verdad», procura que la cámara no copie imágenes, sino que las cree:

El film «hombre de la cámara» no es únicamente una realización práctica; es, al mismo tiempo, una manifestación teórica en la pantalla³⁹.

El «cine-ojo»: posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad. El «cine-ojo»: unión de la ciencia y de las actualidades cinematográficas⁴⁰.

En efecto, para Vértov antes que un fin la cinematografía es un medio. Precisamente, si como se anticipó se produce a finales de la década de 1920 una revolución técnica en la cinematografía, cierto es que a la vez es análoga a una revolución estética y política, que no es anterior ni posterior, como debaten Benjamin y Rancière, sino que son consustanciales. Analogía que se establece en dos sentidos: primero, porque la novedad del montaje de los documentales tipo sinfonías de una ciudad asumirá la posibilidad de nuevos registros estéticos en el cine mudo, mostrando un inusitado dinamismo, haciendo que las imágenes valgan más que mil palabras, jugando con las luces y sombras de las tonalidades del blanco y negro. Pero también permitieron otros sentidos como recursos políticos, en una condición cercana al estilo benjaminiano, quien se propuso encontrar la inspiración no en los lugares sancionados por la cultura, sino en los restos del mundo legitimado⁴¹. Esto es, en la virtud de mostrar lo evidente como novedad. Más aún, en los films aparece como constante la división de clases como paisaje moderno citadino «natural», lo normal como universal y las imágenes del ocio, de las actividades físicas, como su reflejo.

Segundo, extendiendo la tesis de Vértov, este tipo de cinematografía legitima cierto sentido del cine como medio, no como en sus orígenes entendido como un recurso propagandístico o científico⁴², sino más bien, como diría Miriam Hansen acerca de Benjamin, el cine en tanto objeto y medio del «criticismo redentor»: como método para tratar de descifrar la historia de la cultura con el fin de rescatarla del pasado y traerla de nuevo al presente. En síntesis, decir que el cine es un medio, además de para pensarlo como recurso o método tal como señalaba Vértov, implica decir que el cine está *entre* una constelación de elementos, que sirve para reflexionar sobre las distancias.

39. *Idem*, pp. 93-94.

40. *Idem*, p. 53.

41. Cf. RICHTER, Gerhard: «Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes», en USLENGHI, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 237-282.

42. Cabe recordar aquí que la aparatología que permitió el nacimiento del cine tiene su origen en la medición científica de los cuerpos. Al respecto se recomienda ver POCIELLO, Christian: *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Dumeny (1870-1920)*. Paris, PUF, 1999.

3. SINFONÍAS

*El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta*⁴³.

Al comienzo de este escrito se esbozaron una serie de distancias: *entre* imágenes, *entre* técnicas, *entre* la originalidad y la reproductibilidad –que implica pensar las distancias *entre* la función ritual y el efecto político, *entre* el sujeto y el objeto, *entre* la historia y la actualidad–, las cuales finalmente abren el juego para pensar la distancia *entre* sentidos estéticos y discursos políticos.

Como dos caras de la misma moneda, las distancias entre lo estético y lo político no pueden ser ni de desarmonía ni de redundancia. Esto es, la separación entre los dos polos de análisis no debiera presentar una lejanía⁴⁴ tal que sus extremos no puedan dialogar entre sí: aunque sea sabido, resulta importante señalar que la distancia entre estética y política de una obra no puede ser total ni antagónica. Es decir, no puede exteriorizar una disonancia tal que exhiba una desarmonía en su relación: la lejanía entre imagen, texto narrativo cinematográfico y sonido no puede ser total ni correr por caminos distintos. Incluso cuesta tolerar sin incomodidad el desfase de los subtítulos con el audio o desajuste del movimiento de los labios con las voces. Porque como señala Peter Fenves, es un error pensar que «el mundo puede ser captado independientemente de la manera y el modo en que es perceptible –o, usando el léxico de Benjamin– independientemente del aparato perceptivo del ser humano»⁴⁵. O como esgrime el propio Benjamin en su bello texto «Che cos'è l'aura?», la mirada cancela la distancia que separa entre quien observa y la cosa observada⁴⁶. Pero también esta distancia estético-política puede ser interpretada en otra dirección: siguiendo el sentido benjaminiano de que «lo esencialmente distante es lo inaccesible», tal como plantea en «Sobre algunos temas en Baudelaire», pero que justamente «la inaccesibilidad es una cualidad esencial de la imagen de culto»⁴⁷, entonces es posible encontrar un punto común entre la figura de un líder y el carácter cultural del fenómeno que el cine materializa, por caso, en los artistas como modelos. Es, en otras palabras, la articulación armónica entre la imagen exaltada del *führer* y la masificación iconográfica de Mickey Mouse como arquetipo que denuncia en *La obra de arte...*

De modo semejante aunque como contracara, la distancia entre lo estético y lo político tampoco debiera ser redundante. En el cine documental, especialmente en

43. BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 152-153.

44. De hecho, este apartado podría denominarse simplemente como lejanía, en honor al bello texto «La lejanía y las imágenes», de Walter Benjamin.

45. FENVES, Peter: «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?», en USLENGHI, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, p. 78.

46. BENJAMIN, Walter: «Che cos'è l'aura?», p. 25.

47. BENJAMIN, Walter: *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 234.

el montaje sonoro, se utiliza la categoría de redundancia cuando el locutor describe exactamente lo que las imágenes muestran, superponiendo imágenes, sonidos y demás elementos. Si bien es más complejo de interpretar en el caso de las películas mudas, lo cierto es que puede identificarse una redundancia cuando las fronteras estéticas y políticas son diluidas en una reiteración, se mezclan en una superfluidad de elementos.

Habiendo marcado los límites de la distancia entre lo estético y lo político, ni tan lejanos que son inaccesibles ni tan cercanos que se superponen, este ensayo se cierra analizando dos categorías que interpelan esa distancia: simetría y sinfonía. A fin de cuentas, tal como señala Gerhard Richter⁴⁸ a partir de Benjamin, la crítica es una cuestión de distancia justa.

Un tipo de distancia simétrica es cuando la estética y la política se presentan en una sintonía paralela, cuando la imagen, el guion, el montaje y los discursos presentan una armonía estético-política articulada, embragada. Una simetría entre el nivel de los objetos (encuadre), el de los movimientos (plano o imagen) y lo que Deleuze denomina como el nivel del Todo (el montaje o la idea): una simetría entre la imagen y el movimiento, entre los discursos estéticos y políticos, incluso en películas mudas. De hecho, la simetría es la característica principal del género documental clásico, que incluso se radicaliza en el cine informativo documental durante la primera mitad del siglo XX en casi todos los países occidentales. Ello es claramente visible en las imágenes de cultura física, donde pueden observarse como signos la armónica pasividad de los gestos y el movimiento simultáneo propio de la calistenia como método gimnástico.

Pero como se explicitaba en párrafos anteriores, el peligro es la simétrica reproducción estética y política. En este registro se inscriben las palabras de Benjamin alertando en *La obra de arte...* sobre el peligro del totalitarismo, inmediatamente luego de hablar de la estetización de la política: la distancia simétrica entre lo estético y lo político que el fascismo puso en práctica se materializa en las imágenes que muestran el poder de la regularidad y la normalidad, la racionalidad y el orden, obscenamente representado en las marchas militares o en las exhibiciones gimnásticas y deportivas, con la masiva disposición simétrica de cuerpos, todos *iguales*, haciendo *lo mismo*⁴⁹. Dicho de un modo más contemporáneo, puede interpretarse que antes que una totalitarización, actualmente el peligro es la universalización de sentidos estéticos y políticos: que todos digan, piensen, sientan o hagan parecido frente a las mismas imágenes. Esto es, no como en el sueño totalitario de amoldar absolutamente a todos bajo la misma vara, sino más bien ajustar los intereses subjetivos a los intereses de clase, reificarlos, despojarlos de sus particularidades: universalizarlos. Como afirma Benjamin⁵⁰, la modernidad genera una percepción cuyo «sentido

48. RICHTER, Gerhard: «Una cuestión de distancia...», p. 255.

49. Es interesante que, siguiendo el análisis de Benjamin, para Bryan Turner los cuerpos tienen su aura, que es efecto de la incorporación de lo tradicional y lo ritual. Cf. TURNER, Bryan: «Bodily performance: on aura and reproductibility», *Body & Society*, 11/4 (2005), pp. 1-17. Si bien Turner lo analiza a partir de la posibilidad performática de la danza, es posible pensar que, rompiendo con la tradición del ejercicio como normalizador, es justamente a través de lo corporal que puede desarrollarse cierta originalidad, en este caso subjetiva y política.

50. BENJAMIN, Walter: *La obra de arte...*, p. 31.

de la igualdad universal de las cosas» es el modelo de reproducción dominante. Y entonces persiste el peligro, ahora de una universalización de la estética como política y de la política como estética, que en su simetría borre las fronteras y las distancias, que haga perder toda posibilidad de originalidad.

Frente a este escenario en el cual se articularon la reproductibilidad técnica, la reproducción política y la universalización estética, resulta relevante rescatar una experiencia del autor significativa en este sentido, la cual motivó este escrito: asistir a la presentación de *Metrópolis* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), experiencia que extiende la distancia simétrica entre estética y política hacia otros sentidos. Para ello es interesante contar la historia material de la cinta de celuloide: estrenada en 1927, tuvo rápidamente una buena repercusión, ingresando en el mercado norteamericano, donde además de resaltar por el registro estético expresionista novedoso característico de las producciones de Lang –que entró en choque con los cánones de la época–, pasó por las tijeras de las distribuidoras cinematográficas estadounidenses que entendieron que dos horas y media de duración era demasiado y decidieron cortar aproximadamente 26 minutos con un criterio por lo menos dudoso. Por las vicisitudes de la guerra se perdió el material original y fue la versión mutilada la que perduró por más de ocho décadas, hasta que en 2008 el crítico e investigador de cine Fernando Martín Peña localizó en Argentina junto con el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» una *versión alemana*⁵¹. Entonces, tras un proceso de restauración que incluso con la tecnología actual en su montaje deja marcas, se pudo reconstruir el film casi del modo en que Fritz Lang lo concibió. Con motivo del 15^{vo} aniversario del MALBA se proyectó en septiembre de 2016 al aire libre, en una suerte de reestreno en Buenos Aires con un proyector de 35mm de la época y con música en vivo, compuesta e interpretada por la National Film Chamber Orchestra que dirige Fernando Kabusacki.

En un punto este tipo de experiencia otorga otros sentidos a la distancia *entre* «modos de ver», *entre* miradas. Porque tensiona la distancia *entre* el pasado que revive en el presente, porque recrear el modo de ver películas antiguas, imitando las formas de su época con música en vivo y aparatos originales, muestra más que la originalidad original, las distancias con otros modos de ver. Lo cual vuelve a cuestionar acerca de la distancia *entre* el sujeto-objeto: a pesar de lo que Benjamin señaló sobre la reproductibilidad técnica que propicia la máquina y que produce la pérdida de la originalidad de la obra, de la pérdida de *su* aura, y si se entiende que el aura no es una cuestión de objetos o de tipo de arte, sino una cuestión de experiencia, memoria y percepción⁵², entonces, ¿este tipo de experiencia no le *retornan* al largometraje cierto fenómeno aurático? ¿No permiten pensar, valga el uso, cierta función ritual secularizada en la forma de mirar cine? El sonido interpretado en vivo, la reproductibilidad técnica original y el hecho de volver a estrenarlo en

51. Valga la paradoja, olvidado y perdido buena parte del film por ochenta años, fue declarado como «Registro de la memoria del mundo» por la UNESCO en 2001 (siendo el primer film de la lista).

52. COSTELLO, Diarmuid: «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en USLENGHI, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, p. 101.

parte del suelo dónde se hizo historia cambian el objeto, pero sobre todo cambian la distancia con la percepción del objeto.

Es evidente que Benjamin no podía pensar la reproductibilidad técnica en sí misma como obra de arte, porque allí no había distancia entre la revolución técnica y la revolución estética y política que identificaba. Sin embargo, a los ojos actuales, este modo de ver *Metrópolis* permite pensar otros sentidos. ¿No es posible pensar la experiencia en el MALBA como arte contemporáneo? Incluso, ¿no reafirma ese *retorno* de cierto fenómeno aurático el hecho de ser presentada en un museo? Estas condiciones, ¿no le *devuelven* a la obra ciertas condiciones auráticas secularizadas? Extendiendo el argumento: en tiempos donde lo efímero y lo nihilista son la regla, ¿no es posible pensar que el carácter de único y durable del aura no está *en* el objeto, sino performativamente en su experiencia particular y contingente?

Pero también hay otro punto de fuga por donde ver estas cuestiones: la originalidad de las obras de arte mecánicas. Si para Benjamin la reproductibilidad técnica cuestiona la originalidad de la obra por la pérdida de *su* aura, y si el aura refiere a una distancia más temporal que espacial⁵³, entonces la distancia que separan ese posicionamiento con estas líneas permite abrir el juego hacia nuevas preguntas. La experiencia de ver una cinta cinematográfica de este modo genera una percepción diferente, a la vez que exhibe la distancia entre dos modos de percepción pasados, porque pueden verse los cortes que fueron haciéndose a lo largo de la historia del celuloide, quitándole imágenes características del expresionismo alemán. Desde un punto de vista técnico, ello en parte puede explicarse porque el material rescatado estaba deteriorado y consistía en un celuloide de 16mm, mientras que la película original estaba en 35mm. Incluso con las modernas técnicas de restauración, las marcas continúan evidenciando los destinos de las imágenes. Esto es, pueden distinguirse *lo nuevo* de *lo viejo*, lo que se viene viendo desde 1927 de lo que se halló en 2008: además de poder ver la distancia entre el criterio estético de Lang con el del mercado cinematográfico norteamericano, es posible observar las marcas de la pérdida de lo original, que quedan claras en el film proyectado en Buenos Aires. Empero, ello explica una parte del problema, que es de orden técnico, sin conseguir ocultar la crudeza de percibir que el nuevo material producido de la fusión de las versiones «estadounidense» y «porteña» no *devuelve* las imágenes a la originalidad «alemana», sino que genera una nueva, dotándola de un inusitado aura, diferente y nunca definitivo.

Esto muestra que la distancia a buscar entre lo estético y lo político es, antes que simétrica, de índole sinfónica, en el sentido que la originalidad de las obras cinematográficas está en el carácter interpelador de sus imágenes por su condición de creadoras. Como en el caso de la ficción en Lang, del documental en Ruttmann y de la docuficción en Vértov, que mostraron sus revolucionarias técnicas cinematográficas como análogas de sentidos revolucionarios estéticos y políticos. Los tres

53. Miriam Hansen afirma que con la noción de «inconsciente óptico» Benjamin «reconoce dimensiones de temporalidad e historicidad en su visión del cine, contrariando su propia concepción del cine como medio de presencia y ausencia». HANSEN, Miriam: «Benjamin, Cinema and Experience...», pp. 179-224.

cineastas despliegan en sus filmes exponiendo sus revoluciones técnicas, sea con un expresionismo radical, con un juego de montajes dinámico o con sobreimpresión de imágenes, para mostrar la distancia sinfónica –nunca simétrica, redundante ni desarmonica– *entre* lo estético y lo político, *entre* las clases sociales y sus prácticas, exhibiendo la vorágine de la vida moderna y denunciando la pérdida de tradicionalismos y el creciente individualismo y nihilismo que ya se evidenciaba en su época y que será marca distintiva del siglo XX. En otras palabras, cuando las luces de la cámara se apagan, se enciende la oscuridad del ritmo de la ciudad, se hacen visibles las invisibilidades de la distancia entre los que actúan y los que no, entre quiénes pueden hablar y quiénes no.

En síntesis, pensar un régimen estético-político de las imágenes en movimiento implica comprender las distancias del cine ni como una cercanía de redundancia ni como una lejanía de desarmonía. Por el contrario, el *entre* de lo estético y lo político que muestran los tres films analizados reflejan una distancia simétrica, que exhibe una sintonía entre los objetos, los movimientos y la idea cinematográfica, y una distancia sinfónica, en tanto «lo que suena junto» –etimológicamente «a la vez [syn] + sonido [phone] + cualidad [ia]»–, armónicamente orquestada sin necesidad de un director de orquesta, que articula las voces, los instrumentos, las técnicas⁵⁴. En definitiva, sin desconocer su carácter de reproducibilidad técnica, la propuesta es pensar que el cine funciona como medio, pero fundamentalmente pensar que el cine puede, potencialmente, operar como medio emancipatorio. Porque si como afirma Rancière la emancipación significa «el ‘borramiento’ de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un colectivo»⁵⁵, entonces es posible proponer una sinfonía emancipatoria entre la estética y la política, que borre el límite tajante entre una y otra sin desconocer el acorde mutuo, el tono relacional que existe entre ambas. El camino es pensar el *entre* que existe en la distancia de la estética de la política con la política de la estética, y viceversa. Una distancia *entre* lo estético y lo político que evidencie el «reparto de lo sensible»⁵⁶, un reparto que invite a tomar parte, a participar, pero también que exhiba a quienes no pueden participar, un reparto que permita explicitar qué es lo decible y qué no, qué es lo visible y qué no: un reparto sinfónico que manifieste el hiato a través de sincerar los «cómo» y los «por qué» de esas distancias.

54. Si bien esboza un análisis en otro registro, para Keith Tester cualquier resquicio de una distancia aurática sobre lo individual ha sido aniquilada, y en su lugar lo individual se convirtió en idéntico a su cuerpo, aunque es justamente lo corporal lo que, a través de técnicas contemporáneas, puede construir y destruir. Cf. TESTER, Keith: «Aura, Armour and Body», *Body & Society*, 4/1 (1998), pp. 17-34.

55. RANCIÈRE, Jacques: *El espectador...*, p. 25.

56. RANCIÈRE, Jacques: *El reparto de lo sensible...*, p. 20.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Godot, 2012.
- BENJAMIN, Walter: «Che cos'è l'aura?», en AGAMBEN, Giorgio (ed.): *W. Benjamin, Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 25-26.
- BENJAMIN, Walter: *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter: *Estética de la imagen*. Buenos Aires, La marca editora, 2015.
- BERNAYS, Edward: *Propaganda*. Madrid, Melusina, 2008.
- BOURDIEU, Pierre: *Sobre el Estado*. Buenos Aires, Anagrama, 2014.
- COSTELLO, Diarmuid: «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en USLENGHI, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 99-140.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca editora, 2018.
- DELEUZE, Gilles: *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009.
- FENVES, Peter: «¿Existe una respuesta a la estetización de la política?», en USLENGHI, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 75-97.
- FÜRNKÄS, Josef: «Aura», en OPITZ, Michael & WIZISLA, Erdmut (eds.): *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 83-158.
- GALAK, Eduardo: «Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos», en OSSENBACH SAUTER, Gabriela (ed.): *Gregorio Weinberg: escritos en su honor*. Buenos Aires, CLACSO, 2017, pp. 55-74.
- GALAK, Eduardo: «Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal», *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 12/28 (2019), pp. 33-48.
- HANSEN, Miriam: «Benjamin, Cinema and Experience: The blue flower in the land of technology», *New German Critique*, 40 (1987), pp. 179-224.
- KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires, Paidós, 1985.
- KRACAUER, Siegfried: *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- POCIELLO, Christian: *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demeny (1870-1920)*. Paris, PUF, 1999.
- POMMER, E. (productor) & Lang, F. (director), *Metrópolis* [cinta cinematográfica]. Berlín, U.F.A., 1927.
- RANCIÈRE, Jacques: *El maestro ignorante*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques: *El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques: *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques: *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Manantial, 2012.

- RANCIÈRE, Jacques: *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editor, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques: *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques: *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016.
- RICHTER, Gerhard: «Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes», en USLENGHI, Alejandra (ed.): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pp. 237-282.
- ROCHA, Glauber: *O século do cinema*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- RUTTMANN, Walter, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* [Cinta cinematográfica]. Berlín, Deutsche Vereins-Film, 1927.
- SONTAG, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- TESTER, Keith: «Aura, Armour and Body», *Body & Society*, 4/1 (1998), pp. 17-34.
- TURNER, Bryan: «Bodily performance: on aura and reproductibility», *Body & Society*, 11/4 (2005), pp. 1-17.
- VÉRTOV, Dziga: *El cine ojo*. Madrid, Fundamentos, 1973.
- VÉRTOV, Dziga: *Chelovek s kino-apparatom* [Cinta cinematográfica]. Kiev, VUFKU, 1929.
- WARMINGTON, Paul, VAN GORP, Angelo & GROSVENOR, Ian: «Education in motion: uses of documentary film in educational research», *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*, 47/4 (2011), pp. 457-472.